



Marges

Revue d'art contemporain

14 | 2012

Au-delà du Land Art

(a) filiations

Robert Smithson / Till Roeskens

Anne-Françoise Penders



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/246>

DOI : 10.4000/marges.246

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 60-78

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Anne-Françoise Penders, « (a) filiations », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/246> ; DOI : 10.4000/marges.246

(a) filiations

/1 « L'intérêt du phénomène tient à son ambivalence. Si l'intention d'une frontière peut être d'empêcher le passage, le sens de la frontière, c'est qu'on peut la passer. Mais il s'avère presque impossible d'en parler, puisque ce n'est qu'un entre-deux. Dès qu'on croit y être, on est déjà de l'autre côté. Mais [...] si [...] la frontière tend à être partout : que devient alors l'autre côté ? » (Till Roeskens, dans *Plan de Situation #3 : fronteras*, Musée d'Art Moderne de Collioure, 2006, non paginé).

/2 *Comment aller chez Krimhilde*, 30 min (Marseille, galerie Vol de nuit, 2010 / première présentation 2003).

/3 Till Roeskens, « Plan de situation, Strasbourg, 31 octobre 2004 », *Livraison #5 : « Rafranchir l'écran »*, Strasbourg, 2005, p. 111.

/4 Cette conférence, enregistrée à l'époque, porte sur le travail réalisé

Robert Smithson / Till Roeskens

Conférences, errances urbaines, limites de l'absurde et du politique. Importance de l'écrit dans le processus créateur, dans le développement d'une pensée – de l'écart, de l'espace – (une pensée forcément en marche), dans l'approche du territoire lui-même comme dans l'interrogation des frontières qu'elle suppose/**1**. Exploration continue des marges.

Comment mettre en parallèle des pratiques similaires, des cartographies aussi subjectives, qui disent ne rien lui devoir (en ligne directe) ? Peut-on être l'héritier d'un passé qui nous est inconnu, porter en soi un patrimoine artistique « trans-générationnel » et reprendre le chemin d'un autre, malgré soi ?

J'ai rencontré Till Roeskens autour de ces questions-là, celles de la filiation / (a) filiation. L'alpha et l'omega, constructifs / privatifs, d'un cheminement créateur. Sa surprise que je le situe là, dans « l'après Land Art », lui qui ne « construit » rien dans le paysage. Le souvenir de la mienne, à la sortie d'une de ses conférences/**2** où, étrangement, il incarnait l'idée que je me faisais de celles de Smithson... et dont il n'avait jamais eu connaissance. C'est de cette « non-connaissance » que j'aimerais partir, à elle que j'aimerais revenir, pour explorer le travail de Till Roeskens à la lumière de celui de Smithson. Entre autres. De ses conférences, en 2004, Till Roeskens écrivait ceci : « Ma recherche jusqu'ici, c'était plutôt de creuser cet espace entre les mots et les images. Dans la petite faille entre le visible et le "dicible". "Car les images les plus belles sont invisibles", signé Jochen Gerz. Alors, pour nommer ma pratique, celle en question ici – je le ferai d'abord en allemand : *Lichtbildvortrag*. Décomposons : *Licht-bild*, imagelumière, *vor-trag*, ce qui est porté au-devant ; à savoir : les mots qu'une personne prononce devant d'autres. Le tout devrait sans doute (mais à regret) se traduire par : *conférence diaporama*. Un dispositif simple,

on pourrait dire archaïque : une salle, des spectateurs, des images fixes projetées sur un écran ou sur un mur ; à côté de l'écran, une personne, debout, et qui parle. Tout en actionnant le projecteur diapos. Acteur et technicien à la fois. Pourquoi je ressens cette place-là comme la mienne ? Résistance héroïque et dérisoire à la prolifération des images anonymes, par le simple fait d'être là, devant vous, pour dire "je" ? "J'ai vu ceci" ? Peut-être/3. ».

C'est avant tout l'humour, souvent absurde, qui émerge de ses présentations et le déroulement d'une pensée par la description qui m'a tout de suite renvoyée à *Hotel Palenque* (conférence/diaporama de Smithson, Utah University, 24 janvier 1972/4). C'est la surprise que Till Roeskens n'en sache rien qui m'a donné envie de creuser le sillon d'une filiation inconsciente : « Ce qui m'a le plus marqué, chez Smithson, c'est le film *Spiral Jetty* que j'ai découvert tout récemment. [...] Sinon, de lui, je ne connaissais à peu près rien. Mais en même temps, je pense qu'il y a une transmission qui n'est pas magique, des artistes se sont inspirés de lui, j'ai dû voir des trucs, il doit y avoir un esprit qui est passé/5. ». C'est ce qui m'a menée sur les traces d'autres lignes qui courent dans son travail, de Deligny à Chatwin/6.

« Toute œuvre d'art, fût-elle un simple objet mécanique, reflète l'aspiration de son créateur, et porte le témoignage du passé. L'art des civilisations urbaines est de tendance statique, dense et symétrique. Il se plie à la discipline de la représentation de la forme humaine et à la technique mathématique qu'exige une architecture monumentale. L'art des nomades est plus ou moins portatif, asymétrique, discordant, agité, [...] et intuitif/7. ».

Je ne résiste pas au plaisir de détourner ces critères catégoriques énoncés par Chatwin et d'avancer ceci, de plus conforme à la manière dont la « civilisation contemporaine » inspire nombre d'artistes : Till Roeskens serait donc un artiste d'essence nomade errant dans un milieu urbain qu'il déplie, chiffonne, détourne plutôt que de s'y conformer... Et si discipline il y a, c'est bien celle d'une architecture des replis (du temps, du lieu), la quête assidue du vivant qui s'y glisse, résiste, surgit de ces *ruines du futur pas encore né* dont parlait si justement Smithson/8 : « [...] cette sorte d'impression réellement sensuelle de quelque chose qui s'étend à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du temps, quelque chose qui n'appartient pas à la terre et qui est réellement très enraciné dans la terre/9. ».

« Pour moi, les conférences de Smithson ne sont pas du Land Art, ce que je fais non plus ».

Till Roeskens m'a dit cela, entre deux tasses de thé. Et cela ne m'a pas découragée. Je suis assez d'accord avec lui. Ce qui m'intéresse,

à Palenque (Mexique) en 1969. Elle a été publiée dans son intégralité pour la première fois, pour le moins tardivement : Robert Smithson, « *Hotel Palenque. 1969-1972* », *Parkett*, n° 43, 1995, p. 117-132.

/5 Extrait d'une conversation enregistrée avec l'artiste, en novembre 2010, à Marseille. Sauf mention contraire, tous les propos rapportés en sont issus.

/6 Bruce Chatwin dont *Le Chant des pistes* a inspiré le dernier film de Till Roeskens, *Un archipel* (automne 2010), réalisé avec Marie Bouts, lors d'une résidence à l'Espace Kiasma.

/7 Bruce Chatwin, « L'Alternative Nomade », *Le Magazine Littéraire*, Juillet-Août 1994, p. 111 (traduit de l'anglais. Première édition dans le catalogue de l'exposition *The Animal Style. Arts from East to West*, New York, Asian Society, 1970).

/8 Dans son texte sur Passaic, Smithson décrit la sensation qu'il a de marcher sur les ruines d'un futur non encore né, un futur « perdu quelque part dans les décharges d'un passé non-historique » (Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, décembre 1967 ; repris dans Nancy Holt (sld), *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, p. 52).

/9 Robert Smithson,
« Hotel Palenque.
1969-1972 », *Parkett*,
n° 43, 1995, *op. cit.*,
p. 126.

/10 Robert Smithson,
« A Museum of Language
in the Vicinity of Art »,
Art International,
mars 1968, repris
dans Nancy Holt (sld),
op. cit., p. 67.

/11 Extrait des archives
de Robert Smithson
conservées aux Archives
of American Art,
Washington. Traduction
personnelle.

c'est le pont, la corde, le fil. Entre l'un et l'autre artiste. Le tiroir où on les range importe relativement peu. L'appellation de Land Art, ici comme ailleurs peut-être, un prétexte: « [...] le Land Art... des gens qui sont plutôt sculpteurs et qui décident de sortir de leur atelier pour sculpter le paysage. Cela peut être très ténu, ce n'est pas forcément à la pelleuse. [...] Quand j'ai vu [...] comment Smithson filme les pelleuses qui construisent sa spirale, comme si ce n'était pas lui qui les avait amenées là, comme s'il observait des monstres préhistoriques à l'œuvre [...], c'est la première fois que j'ai été touché comme ça par une construction monumentale. J'ai beaucoup de méfiance envers le monumental. Cela me plaît d'intervenir peu dans le monde et de laisser peu de traces ».

D'où viennent les conférences/performances, comment elles se disent, ce qu'elles apportent, ce qui se noue en elles, à travers elles, au-delà d'elles; ce qui de l'écriture dévoile, investit, transforme un territoire; là où cela (nous) touche, voilà l'enjeu. L'écriture première, un jour, trouve son geste, hors du texte, projetée: une parole. Ce qui émerge des mots, ce que l'écriture crée comme paysage. Ce que l'écriture dite contient du monde qu'elle énonce, ce qu'elle propose d'autre avec les mêmes mots. Lire et relire les écrits de Robert Smithson, mine inépuisable. Découvrir au plus près ceux de Till Roeskens, parcourir leurs échos.

« Dans les brouhahas illusoires du langage, un artiste peut délibérément avancer dans le but de se perdre et de se laisser intoxiquer par des syntaxes vertigineuses, à la recherche de bizarres intersections de sens, d'étranges corridors de l'histoire, échos inattendus, humours inconnus, ou vides de connaissance... mais cette quête est risquée, emplit de fictions sans fond, d'architectures infinies comme de contre-architectures... à la fin, s'il y a une fin, se trouvent peut-être seulement des réverbérations dénuées de sens/10. ».

L'écriture occupe une place capitale dans l'œuvre de Smithson. Extrêmement personnelle, elle construit un univers fascinant, où l'auteur jongle avec les concepts, comme s'il hésitait sans cesse entre théorie et récit, entre érudition et empirisme. Le plus ancien récit que j'aie retrouvé de lui relate ce qu'il décrit comme une « expédition cartographique » dans le New Jersey au printemps de 1966, en compagnie de Carl Andre, Robert Morris, Virginia Dwan et Nancy Holt. Si je mentionne ici ce texte manifestement inachevé, c'est qu'il contient cette précision dans les indications et ce souci du détail dans la relation des faits, si caractéristique des articles-récits qu'il publiera par la suite: le texte proprement dit – « Ce qui suit n'est rien d'autre que la restauration d'une trace/11 » – est précédé de la retranscription d'un court



Ci-dessus

Till Roeskens, *Comment aller chez Krimhilde*.
Conférence-performance,
2004. Présentation dans
l'exposition « À propos
de certains points
de l'espace », Vol de nuit,
Marseille, 2010.

e between lots nine-B and ten of range two, township of Delisle, for a distance of 117.2 chains, more or less; then running from North 15° East along said dividing line for a distance of 27.4 chains, more or less; which is approximately 27.4 chains South-West between ranges two and three on same line extended; then from North 75° West to a point on the dividing line between lots ten and eleven of range two for a distance of thirteen chains, more or less; then running South 15° West along said dividing line for a distance of 0.75 chains, more or less; then running at right angles therefrom North 75° West to a point on the dividing line between lots eleven and twelve of range two, township of Delisle, for a distance of 13 chains, more or less; then again running from along said dividing line, and in a parallel direction North 15° East to a point where said line crosses the dividing line between ranges two and three of the township of Delisle, for a distance of 28.15 chains, more or less; then again running therefrom on said dividing line North 75° West to a point on the dividing line between lots eleven and twelve of range two, township of Delisle, Ile d'Alma, for a distance of 1.5 chains, more or less; then running at right angles therefrom, along said dividing line between lots eleven and twelve of range three, township of Delisle, where it reaches the low water edge on the South shore of the Saguenay, commonly known as the right channel, for a distance of 1.5 chains; then running in a Southeasterly direction following the South shore of the said right channel with the necessary bearings and deflections of angles to a point on said dividing line directly opposite the dividing line between lots eight and nine of range two, township of Delisle. Ile d'Alma. if said line were extended.

Ci-dessus

Till Roeskens, Plan
de situation #4; No man's
land (et les vastes forêts
se transformaient en
des campagnes riantes).
Détail: reproduction
d'un document officiel
décrivant les limites
de la future ville d'Alma
(Québec) au moment
de sa fondation en 1924.
Prod. Langage Plus, Alma,
Québec, 2005.

extrait d'un commentaire qui accompagnait les cartes routières éditées à l'époque par Esso et vantant les qualités d'Atlantic City.

On retrouve souvent un procédé similaire chez Till Roeskens, notamment dans la plaquette du *Plan de situation #4: no man's land (et les vastes forêts se changeaient en des campagnes riantes)* ^{/12} qui reproduit en première page un document trouvé aux Archives de la ville d'Alma: « là, il y a un truc très smithsonien, c'est l'acte de 1924, par lequel l'État octroie un territoire et désigne par des mots les limites de la ville future. Le problème, c'est que la zone n'était pas vraiment arpentée, il y avait peu de points de repère, ce qui rend le texte très compliqué, plein d'approximations. Ils essaient d'être très précis, mais plus ils essaient plus il y a des "more or less"! C'est vraiment une parole qui essaie d'avoir une emprise sur le territoire mais cela s'échappe de toutes parts. ».

Or, s'il y a bien une caractéristique « smithsonnienne » attachée à la perception d'un territoire, c'est effectivement cette impossibilité constante de rendre tangible l'espace parcouru, comme s'il se dérobaient sans cesse à mesure qu'on l'arpente, comme si aucun mot ne pouvait livrer à d'autres ni l'espace lui-même ni l'expérience qu'on en fait. Le récit désormais bien connu que Smithson fit en décembre 1967 dans *Artforum* de son « expédition » de septembre à Passaic met à plat ces notions fondamentales de manière évidente. Il ramène de cette journée des « fragments » de paysage industriel qu'il institue en tant que « monuments » (*The Monuments of Passaic*) et un texte, accompagné de la reproduction de quelques unes des photographies, qui déroule la promenade sur le modèle d'un récit de voyage. L'article commence ainsi: « Le samedi 30 septembre 1967, je me rendis au Port Authority Building à l'angle de la 41^e rue et de la 8^e avenue. J'achetai un exemplaire du *New York Times* et une édition de poche appelée *Earthworks* par Brian W. Aldiss. Ensuite, je me rendis au guichet 21 et achetai un ticket aller-simple pour Passaic. Après cela, je montai à l'étage supérieur des bus (plateforme 173) et embarquai dans le bus 30 de la compagnie Inter-city Transportation ^{/13}. ».

Ce texte, fondateur à plus d'un titre, constitue une transition entre la période de « gestation » théorique – des réflexions sur l'intérieur et l'extérieur – et le moment où Smithson matérialise sur le terrain ses théories, un pivot autour duquel s'articulent les axes fondamentaux du processus créateur – aller/retours de l'écrit au lieu.

Je rappellerai que l'intention à l'origine de cette « sortie » est très différente de celle qui présidait jusqu'alors ^{/14}: il se rend à Passaic non plus à la recherche d'un site mais en endossant la posture du touriste qui visiterait un site en le documentant – le titre original du texte est significatif: « *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* ^{/15} ».

^{/12} Projet réalisé lors d'une résidence au centre d'artistes Langage Plus à Alma, Québec en 2005 (programme « Résidences croisées Alsace, France / Lac Saint-Jean, Québec », FRAC Alsace et Langage Plus). Publication datée de 2006.

^{/13} Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *op. cit.*, p. 52.

^{/14} Depuis le début des années 1960, il avait l'habitude de se déplacer sur des sites spécifiques, mais il semble qu'il ne réalisa pas d'œuvres à l'extérieur avant *The Monuments of Passaic*, en 1967. Les premiers *Sites/Non-Sites* datent de 1968.

^{/15} C'est moi qui souligne.

/16 Extrait des archives de Robert Smithson, *op. cit.*

/17 *ibid.*

/18 « Aujourd'hui [14 avril 1921] à 15 heures dans le jardin de l'église Saint-Julien-le-Pauvre [...], Dada inaugurant une série d'excursions dans Paris, invite gratuitement ses amis et adversaires à visiter avec lui les dépendances de l'église », Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965, p. 242-248.

/19 Les *Free Flux-Tours* (1976) stigmatisaient les visites de SoHo proposées aux touristes, chaque jour plus nombreux dans les rues de New York.

/20 Comme je l'ai fait, plus de 28 ans après l'artiste, le dimanche 10 décembre 1995. Voir Anne-Françoise Penders, « Passaic après Smithson, mes monuments », *Recherches Poétiques*, n° 5, hiver 1996, p. 155-159.

/21 Sur les photographies de Smithson, voir Robert A. Sobieszek, *Robert Smithson : Photo Works*, Los Angeles, LACMA, University of New Mexico Press, 1993.

/22 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *op. cit.*

Smithson proposait d'ailleurs, sur le mode de l'ironie, des visites guidées bien réelles des *Monuments of Passaic*. On trouve dans ses archives deux feuillets dactylographiés qui invitent avec humour à le suivre sur le site – on sait qu'il y emmena en tout cas quelques amis.

« Regardez les Monuments de Passaic, New Jersey. Que pouvez-vous trouver à Passaic que vous ne pouvez trouver à Paris, Londres ou Rome ? Découvrez-le vous-même. Découvrez (si vous l'osez) la rivière Passaic à couper le souffle, et les monuments éternels sur ses berges enchantées. Conduisez une voiture de location jusqu'au pays que le temps oubliera. Seulement à quelques minutes de New York. Robert Smithson vous guidera à travers cette légendaire série de sites... et n'oubliez pas votre appareil photo. Des cartes spéciales viennent avec chaque tour. Pour plus d'information, visitez la Dwan Gallery, 29 West 57 th Street/16. ».

« Tours des Monuments de Passaic, New Jersey. Seront guidés par Robert Smithson aussi longtemps que les monuments dureront. Contactez la Dwan Gallery pour plus d'information. D'autres tours sont aussi disponibles/17. ».

Smithson marche de la sorte (inconsciemment ?) sur les traces de certaines expériences dadaïstes/18 ou de Fluxus/19... empreintes où se poseront aussi, bien plus tard, les pas de Roeskens... Le concept lui-même, le voyage, les photographies et le récit deviennent une « œuvre d'art » bientôt considérée elle-même comme un « monument » de l'histoire de l'art contemporain (c'est le seul texte de Smithson que Till Roeskens se souvient avoir lu). Si le spectateur/lecteur le souhaite et pour peu qu'il en ait l'occasion, il peut – malgré la mort de l'artiste-guide et la fermeture de sa galerie – à son tour « oser » se rendre à Passaic/20, à la « recherche des monuments perdus ».

Smithson lui-même, quant il erre en quête d'images dans Passaic, non seulement la redécouvre autrement – il y est né –, mais mène pour la première fois une réelle réflexion sur la photographie elle-même et sur le rapport au lieu qu'elle met en place/21. Dès le début de sa promenade, il envisage l'espace où il circule comme à distance, comme s'il s'agissait d'une photographie ou d'un film. « Le soleil de midi cinéma-tisait le site, transformant le pont et la rivière en une image surexposée. Le photographe avec mon Instamatic 400, c'était comme photographier une photographie/22. ». Il cherche, en marquant l'importance des vues multiples et simultanées, à élargir le champ de vision réel d'un spectateur normal. Il s'écarte d'un cadre de référence, annote ses photographies, les ancre dans un lieu tout en ouvrant un univers fictionnel en proie au doute. C'est l'image qui donne sa véritable place au texte, c'est elle qui nous dit que tout se joue désormais au-delà de ce qu'elle montre, que chaque détail

compte surtout dans ce qu'il ne dévoile pas. Le vide, l'absence de centre, reproduits à l'infini transforment un environnement banal en labyrinthe. Perpétuel retour du même, dissolution des repères, critique sous-jacente du développement urbain, de l'occupation des territoires. Là se trouvent aussi d'évidence bien des clés d'analyse de sa propre façon de regarder le monde.

« La banlieue encercle les grandes villes et disloque le "pays". Banlieue [*suburbs*] signifie littéralement "la ville d'en-dessous", c'est un gouffre circulaire entre la ville et la campagne – un lieu où les bâtiments semblent s'enfoncer loin de toute vision [...]. Chaque site glisse vers l'absence. Une immense entité négative sans forme déplace le centre qu'est la ville et submerge le "pays". [...] Un effacement de la campagne et de la ville abolit l'espace mais établit d'énormes distances mentales. [...] [un artiste] recherche la fiction que la réalité imitera tôt ou tard/23. ».

Cette mise à distance par le photographique, cette mise en récit à travers l'image et par-delà ce qu'elle est supposée montrer, l'imbrication du regard auto-biographique au documentaire, se retrouvent selon moi/24 de manière caractéristique dans les travaux de Till Roeskens, notamment dans les différents *plans de situation* mais déjà dès ses tout premiers livres et par la suite dans ses conférences-diaporamas. « Carte la plus détaillée du territoire, un *plan de situation* focalise le regard sur un petit fragment du monde, pour recenser ce qui en occupe la surface. Mais aussi pour indiquer ce qui à la surface est visible: frontières, parcelles, propriétés, rapports de pouvoir qui structurent l'espace/25. ».

Le livre de *Plan de situation #3: fronteras* s'ouvre sur la photo d'une route barrée... suivie de celle d'une horloge sur le quai de la gare où l'artiste débarque. Ce livre est en outre, comme le récit de Passaic, truffé de descriptifs de cheminements, de sentiers, d'informations sur la manière de circuler, de se retrouver (parfois aussi désorienté). *Plan de situation #4: no man's land (et les vastes forêts se changeaient en des campagnes riantes)* comporte une série de photographies qui toutes figurent des routes inachevées qui se terminent brutalement dans la forêt ou le « vide » (voies sans issues comme *par défaut*, dans tous les sens du terme), comme pour figurer la vanité de tout maillage urbain artificiellement conçu, ou la réalité d'un « progrès » industriel qui mène l'humanité dans le mur... Série qui prend tout son sens intégrée à la totalité du projet et notamment face au compte-rendu de la performance *Hommage à Rousseau (ceci est à moi)*, une tentative de colonisation de l'espace public inspirée par la phrase de Rousseau: « Le premier qui ayant enclos un terrain s'avisait de dire "ceci est à moi", et trouva des gens assez simples pour le croire fut le véritable

/23 Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », *Art International*, repris dans Nancy Holt, *op. cit.*, p. 76.

/24 Till Roeskens m'a dit que les rapprochements que j'opère entre son travail et celui de Smithson restent « difficiles » à appréhender pour lui.

/25 Till Roeskens, introduction au *Plan de situation #1: case départ*, Strasbourg, 2004-2005... L'artiste a par ailleurs découvert récemment que ce terme avait déjà été utilisé par Guy Debord: « en bas de l'article de Guy Debord sur sa Théorie de la Dérive figure un mystérieux petit encart: "Un premier état du *Plan de Situation #17* sera publié dans notre prochain numéro" » (Till Roeskens, *À propos de certains points dans l'espace*, février 2010 (texte écrit pour l'exposition à la *Galerie Vol de nuit*, Marseille)... plan dont il n'a retrouvé aucune trace, pas plus que de ceux qui l'auraient précédé... mais qui témoigne encore d'une filiation inconsciente!





**Page précédente,
En haut**

Till Roeskens, *Plan de situation #4; No man's land (et les vastes forêts se transformaient en des campagnes riantes)*.

Détail de la série des rues interrompues. Prod. Langage Plus, Alma, Québec, 2005.

**Page précédente,
En bas**

Till Roeskens, *Plan de situation #4; No man's land (et les vastes forêts se transformaient en des campagnes riantes)*.

Détail : instantané de la performance « Hommage à Rousseau ». Prod. Langage Plus, Alma, Québec, 2005.

Ci-dessus

Till Roeskens, *Plan de situation #3 : frontieres*.

Détail : le Col des émigrants (Pyrénées orientales). Prod. Musée de Collioure, 2006.

/26 Jean-Jacques Rousseau, extrait du « Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes », cité par Till Roeskens dans la performance « Hommage à Rousseau (ceci est à moi) », 2005.

/27 Extrait du livre d'artiste *J'ai vu*, 1984-2002. Till considère par ailleurs son livre *Quelques unes des choses que j'ai vues à Marseille* (Monografik, 2008) comme une sorte de *remake* de cette première expérience.

fondateur de la société civile [...]. Dès qu'on s'aperçut qu'il était utile à un seul d'avoir des provisions pour deux, l'égalité disparut. La propriété s'introduisit, le travail devint nécessaire et les vastes forêts se changeaient en des campagnes riantes qu'il fallut arroser de la sueur des hommes et dans lesquelles on vit bientôt l'esclavage et la misère germer et croître avec les moissons/26. ». L'artiste dresse des barricades au milieu de la place des fêtes d'Alma, où doit se tenir un festival. L'espace enclos s'agrandit de jour en jour. Au milieu, Till assis sur une chaise longue, et une pancarte recto verso (ceci est à moi / no man's land). Il est évacué au troisième jour par la police.

Dans *J'ai vu* (1984-2002), il tente de regarder les photos qu'il a prises enfant « comme si quelqu'un d'autre les avait prises ». La photo est « relue » à la lumière du temps qui nous sépare de la prise de vue, le doute s'immisce, la fiction pointe et à travers elle, une pensée du regard prend corps, comme sans y toucher.

« Je crois pouvoir dire que j'ai vu un certain nombre de choses dans ma vie, pour la plupart d'entre elles j'ai cependant du mal à m'en souvenir avec exactitude. Je ne saurais comment les décrire. La première chose vue dont je suis certain, dont je puis témoigner, c'était à l'âge de 10 ans, c'était même le jour de mon anniversaire : il s'agissait d'un pommier/27. ».

La photo preuve, le souvenir comme empêché par l'absence d'image-témoin... est-ce de cela qu'il s'agit ? Le regard ne peut-il s'occuper de mémoire ? L'image peut-elle seule donner à voir ? L'incrédulité, toujours renouvelée, face aux touristes alignés devant un paysage qui, tout à la photo qu'ils prennent, ne regardent rien, remontent dans leur bus et vous laissent là, pantelant, avec la question : mais qu'ont-ils vu ? La photo, que peut-être vous n'aurez pas, attestera de leur présence, de ce qu'il y avait à voir... que sans doute ils n'ont pas vu... La question du regard, toute entière, là, dans vos bagages...

« Ce qui m'intéressait, c'était de regarder [les photos] comme quelque chose qui ne m'appartenait plus vraiment. Cela témoigne de ce que j'ai vu mais en même temps ça ne prouve rien. C'est juste une surface. Mais ce n'est pas de la fiction : la photo du pommier, c'est la première photo que j'ai prise de ma vie, je pense [...] C'est un peu un jeu à double fond. Une preuve et en même temps une preuve de rien du tout. J'aurais tout aussi bien pu trouver cette photo quelque part et prétendre que c'était moi qui avais vu ça. Peut-être que d'ailleurs je n'ai rien vu, que j'ai juste fermé les yeux et appuyé sur le déclencheur ! C'est tout ce que travaille Jochen Gerz [...]. Qu'est-ce qu'on vit et qu'est-ce qu'on arrive à représenter ? ».

La dernière phrase du livre est très significative : « si mes souvenirs sont exacts, elle m'a fait un petit sourire, elle m'a demandé ce que

j'avais vu. Rien j'ai dit, j'ai rangé mon appareil, on a continué en silence, personne ne savait plus quoi dire. Mais là je peux me tromper/28. ».

Où va-t-on à partir de ce constat ? Où mène-t-on le spectateur ?

Dans un premier temps, hors du livre, à coup sûr. Pour y revenir ensuite, chargé de mémoires autres. Sortir du livre, donner vie aux mots dans l'immédiateté de la chose dite, traiter l'image autrement – support du discours, redondance ou décalage, en couleur toujours –, à travers elle, au-delà d'elle, par la parole, asseoir un parcours/portrait, définir un terrain, délimiter un territoire, emmener plus loin. C'est de cela qu'il s'agit. C'est comme cela que Till Roeskens agit/29.

La première conférence *Till R. raconte ses voyages et ceux des autres* (2002) a pour sujet un voyage aléatoire entrepris en auto-stop au départ de Strasbourg. Un enchaînement d'images neutres, vues de route qui succèdent aux vues de route, chacune prise là où la voiture le déposait. Projetées manuellement par l'artiste qui décrit l'un après l'autre les conducteurs qui l'ont chargé dans leur véhicule, la conversation qu'ils ont eue, ce dont il se souvient qu'ils ont dit.

« Au départ, j'étais à Strasbourg. J'avais envie d'aller voir ailleurs. J'y suis allé avec Pierre qui allait à son travail [...] il m'a laissé tout près d'un arrêt de bus au cas où je préférerais rentrer chez moi. J'ai visité un peu le parking d'Alcatel qui se trouve juste sur la droite puis j'ai quand même décidé d'aller voir plus loin et c'est ce que j'ai pu faire grâce à Richard/30... ». De cette expérience, naissent un livre et une conférence. Une conférence-portrait d'une errance propice aux rencontres : visages oraux d'un lieu, mosaïque humaine, tableau d'un monde dont on n'aperçoit rien... ou presque dans le diaporama. « Quelqu'un, à la fin de la conférence, est venu me voir et m'a dit "mais en fait, tu as tout inventé". Cela m'a beaucoup plu qu'on puisse le penser, même si je serais incapable d'inventer tout ça. Il me semble que c'est important, tout en partant de choses très intimes d'arriver à les mettre à cette distance-là. Je devient un autre, ça ouvre une brèche dans laquelle celui qui regarde peut s'engouffrer, faire ce monde sien, voyager dedans, en faire son voyage à lui. La fiction est là. ».

Cette première conférence-diaporama naît d'une expérience plus ancienne : celle d'avoir vu des comédiens s'emparer des textes écrits par des résidents de l'hôpital psychiatrique lors d'un atelier avec l'artiste, alors qu'il était encore étudiant à Strasbourg (*D'ici on dirait*, 2001). « Je ne me souviens pas exactement de ce qu'ils ont fait mais j'ai trouvé que l'impact des textes sur le public était beaucoup plus fort. Je voyais les gens rire, applaudir [...] et l'émotion du texte était transmise de façon beaucoup plus immédiate. [...] Je me suis dit "moi aussi j'ai envie de faire rire et de me faire applaudir !". Avoir le plaisir de regarder les

/28 *ibid.*

/29 Un artiste « agissant », dans le sens où Jacques Rancière l'entend : « La leçon émancipatrice de l'artiste, opposée terme à terme à la leçon abrutissante du professeur, est celle-ci : chacun de nous est artiste dans la mesure où il effectue une double démarche ; il ne se contente pas d'être homme de métier mais veut faire de tout travail un moyen d'expression ; il ne se contente pas de ressentir mais cherche à faire partager. [...] Il dessine ainsi le modèle d'une société raisonnable où cela même qui est extérieur à la raison – la matière, les signes du langage – est traversé par la volonté raisonnable : celle de raconter et de faire éprouver aux autres ce en quoi on est semblable à eux. On peut ainsi rêver une société d'émancipés qui serait une société d'artistes. [...] Elle ne connaîtrait que des esprits agissants : des hommes qui font, qui parlent de ce qu'ils font et transforment ainsi toutes leur œuvres en moyens de signaler l'humanité qui est en eux comme en tous. ». Jacques Rancière, *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 10/18, Fayard, 1987, p. 120-121.

/30 Till Roeskens, *Till R. raconte ses voyages et ceux des autres*, extrait de la conférence (Centre d'art Le Plateau, Paris, 2002).



En haut

Till Roeskens, *Comment aller chez Krimhilde*.
Conférence-performance,
2004. Présentation dans
l'exposition « À propos
de certains points de
l'espace », Vol de nuit,
Marseille, 2010.

Ci-contre

Till Roeskens, *L'Album*.
Conférence-performance,
2003. Représentation
à Vol de Nuit, Marseille,
2010.

gens dans les yeux, un contact immédiat avec le public, et puis le plaisir de la forme éphémère, immatérielle. ».

Si dans *Comment aller chez Krimhilde* (2003) la parole de l'artiste, soutenue par le trajet qu'il trace sur un tableau et les diapositives qu'il projette, explique voire induit un déplacement en donnant des indications de direction assez précises (bien que frisant l'absurde/³¹) dans *L'Album* (2003), l'invitation au voyage est totalement imaginaire, liée à la statique de ces souvenirs qu'on enferme mais dont l'image disparue continue bizarrement de justifier l'existence : l'artiste nous présente l'une après l'autre les pages d'un album de famille (qu'il nous annonce comme un voyage en Israël avec sa grand-mère lorsqu'il était adolescent), description à l'appui/³², à ce détail près que l'album est vide et que toutes les images en ont été arrachées. Le doute s'immisce, la disparition des images permet de supposer que rien n'est vrai... alors que tout l'est, du voyage qui a eu lieu en 1988 à l'arrachage des images opéré par lui-même en 1998, de l'album retrouvé au grenier à la recomposition mentale des images. Qu'est-on capable de voir dans ce qu'on ne voit plus ? Le réel s'empare-t-il de la fiction et inversement ?

« A priori, c'est toujours un voyage mental. Je ne m'attends pas à ce que des gens se rendent à Strasbourg pour retrouver le chemin, ce qui serait bien dur ! [...] La fiction naît en extrayant des choses du réel. Il n'y a pas besoin d'inventer pour faire de la fiction. ». Et il ajoute : « J'aime beaucoup Max Frisch, l'écrivain suisse. Dans un de ses bouquins il dit "toute histoire que l'on peut raconter est déjà une fiction", dès qu'on essaie de mettre des mots sur un vécu, d'enchaîner des choses de façon apparemment cohérente, avec un avant et un après qui semblent se suivre comme ça, on est dans la fiction. ».

C'est ici, dans ce rapport au déplacement/voyage, aux marges du réel et de la fiction, dans ce regard posé sur un paysage traversé, que nous sommes potentiellement ramenés à Smithson, entre autres à cette conférence sur l'hôtel Palenque de 1972 dont j'ai déjà parlé/³³.

D'emblée, Robert Smithson y déclare que l'hôtel n'a pas de centre, exactement comme dans sa description de Passaic... avant de se contredire plus loin en supposant que l'on puisse considérer le « jardin intérieur » comme le centre de l'hôtel. La conférence se déroule comme un récit qui tenterait d'organiser des souvenirs confus, de donner un caractère de document précieux à des images sans corps. La description des diapositives reprend sans cesse des détails apparemment anodins (le carrelage, les poutres, les murs...) mais qui, à la lumière de ses textes précédents prennent tout leur sens, entrent dans une logique circulaire où la disparition fait figure de construction, où nulle part devient un but en soi, le but d'un voyage.

^{/31} « Pour aller chez Krimhilde, ce n'est pas très compliqué. [...] Vous sortez, là, par la porte, et là vous allez traverser le barrage Vauban. Après il faut faire un petit crochet par la gauche pour contourner l'Hôtel du Département et là vous tombez sur un Carrefour qu'il faut traverser sur le passage piéton qu'on voit là [...] contournez la barrière, longez le chantier qui a bien avancé depuis [...] ». Extrait de la conférence.

^{/32} « Voici les plages de Tel Aviv [...] Jérusalem, le quartier juif, le quartier arabe [...] dans ce magasin d'épices nous avons passé plus d'une heure avec ma grand-mère [...]. Repas de midi avec vue sur la mer et le port... ». Extrait de la conférence / performance. Et il n'est sans doute pas anodin de souligner que la présentation de cet « album » a le plus souvent eu lieu par surprise dans des lieux publics.

^{/33} Robert Smithson, « Hotel Palenque. 1969-1972 », *op. cit.*, p. 119.

/34 *ibid.*, p. 120.

/35 *ibid.*

/36 Robert Hobbs,
*et al., Robert Smithson :
Sculpture*, Ithaca
et Londres, Cornell
University Press, 1981,
p. 165.

/37 Robert Smithson,
« Hotel Palenque.
1969-1972 », *op. cit.*,
p. 124.

/38 *ibid.*, p. 126.

/39 Anne-Françoise
Penders, *En chemin,
Le Land Art*, t. 1, *Partir*,
La Lettre volée, Bruxelles,
1999, p. 245-246.

/40 Les conférences
ont toujours, dans
la mesure du possible,
comme premier public
invité ceux qui, par
la parole qu'ils ont
donnée à l'artiste,
ont contribué à en
construire le contenu.

« Cette diapositive montre une situation intéressante. À un moment donné, ils ont d'évidence décidé de construire des étages et décidé que ce n'était pas une très bonne idée, ils les ont donc démolis [...] Cela renvoie en quelque sorte à Piranesi, je ne sais pas si vous connaissez la série des *Prisons* de Piranesi, mais elles sont toutes pleines de ces étages qui ne vont vraiment nulle part et d'escaliers qui disparaissent juste dans les nuages ».

Ainsi, sous des dehors humoristiques, et par le biais d'une conférence qui tient en apparence plus de la farce parodique que du discours scientifique, l'artiste approfondit les thèmes obsessionnels qui parcourent tout son œuvre.

« Ceci est vraiment le vieil hôtel et vous pouvez voir qu'au lieu de simplement le démolir en une fois, ils le démolissent partiellement pour que l'on ne soit pas privé de la situation de complète décrépitude. Cela me satisfait en fait beaucoup : ce n'est pas souvent que l'on voit des bâtiments s'écrouler et se construire dans le même temps [...] et je veux dire que l'on ne sait jamais quand l'on peut recevoir un voyageur, un touriste qui viendrait à l'hôtel et voudrait un lieu qui n'a pas un toit dessus/34 ».

Comment ne pas, encore une fois, se retrouver projeté dans les rues de Passaic, où l'on s'égare entre ces ruines qui continuent de s'élever ? Et comment ne pas rire de ces invitations au tourisme lancées par un pseudo-accompagnateur de voyage : « c'est quelque chose que vous devez aller voir par vous-même et j'espère que vous irez à l'Hôtel Palenque pour que vous appreniez quelque chose de la manière dont les Mayas construisent encore/35. » ?

Pourtant, Robert Hobbs/36 raconte que les étudiants, déstabilisés par le ton détendu de l'exposé, proche du mode de la conversation, ne s'autorisèrent à rire qu'après plus de 20 minutes lorsqu'ils comprirent comment Smithson, en prenant le contrepied des théories architecturales alors en vogue, établissait la sienne. Cette dérision intentionnelle porte en effet à réfléchir sur l'esthétique comme sujet de la présentation, non pas tant sur celle, prétendument volontaire, qui motiverait les constructeurs des lieux mais plutôt sur celle, partout sous-jacente, qui fonde l'œuvre de Smithson. Le discours de l'artiste est d'ailleurs parsemé de repères qui tendent à guider l'auditeur, comme s'il voulait, sans en avoir l'air, l'aider à percevoir l'Essentiel derrière les mots : « Vous devriez parvenir à l'argument que je suis en train d'essayer d'établir, lequel n'est en fait pas un argument/37. » et plus loin, « cette sorte de dé-architecturisation pervertit la totalité de la structure/38. ».

La notion de récit, si prégnante dans la démarche de nombreux artistes issus de la mouvance du Land Art, m'apparaît aujourd'hui

peut-être comme un des legs les plus importants aux générations qui ont suivi. Parce que le récit « reterritorialise » l'artiste en lui-même et dans le monde, il permet au langage de ne plus seulement servir un discours théorique mais aussi de se faire miroir du réel. Il me semble que des travaux comme ceux de Till Roeskens ne font que confirmer ce que j'écrivais il y a quinze ans, et que, malgré la multiplication croissante des entraves au déplacement des personnes, je sens toujours partout présent : « C'est par le voyage que cette valeur de récit réintègre l'œuvre et le discours d'artistes qui ont assimilé l'espace et les formes du minimalisme, les écrits structuralistes, la phénoménologie de la perception mais aussi les notions d'aléatoire, de vie dans l'art, de vie comme art prônées par Fluxus. C'est à travers le voyage que le réel reprend corps dans le vécu de l'artiste (en tant qu'espace de l'Être), que ce vécu s'ancre dans le monde comme un de ses fragments/39. ».

S'il se sent « fils des années 1970 », Till Roeskens n'a pas le sentiment de « s'inscrire clairement dans un courant », tout lui paraissant aujourd'hui très éclaté, y compris ses propres recherches.

D'évidence, ses travaux prennent bien plus en compte la question de la transmission : par la parole empruntée et rendue à l'autre/40, par le contexte même de leur création (et sans doute de plus en plus par le caractère politique et social qu'ils comportent), ils s'éloignent de la dimension plus conceptuelle propre aux travaux de Smithson (entre autres) pour laisser pleinement ouvert le champ de l'émotion...

Dans *Plan de situation #1: case départ* (2004-2005), la parole de Roeskens se fait en outre l'écho d'une position plus « stationnaire/41 », celle de la récolte de paroles d'habitants d'un foyer Sonacotra/42, écho au sens propre puisque l'artiste endosse l'un après l'autre les personnages/témoignages de ceux qu'il a rencontrés, devient porteur de chacun de leurs récits de voyage, au point que parfois l'on ne sait plus qui de lui ou d'eux s'exprime... jusqu'à ce que le contenu dérape : « J'ai toujours voulu travailler dans l'art. C'est pour ça que j'ai fait les Arts Déco. Parce que je voulais apprendre le dessin académiquement, comme on dit. J'ai suivi les cours pendant un an et juste au moment des examens je suis tombé en prison, pour une connerie que je n'avais même pas faite. Je ne voulais pas dire le nom, j'ai pris sur moi. C'est comme ça que je suis entré dans des choses que je n'arrivais plus à maîtriser. Tout ce que j'avais avant, les photos, les dessins, comme je n'étais pas là un moment, ça a disparu. Maintenant, ça tient dans un sachet, ma vie/43. ».

Le passage de la parole de l'artiste à celle d'autrui, au cœur des performances et des travaux de Till Roeskens, donne à sa démarche un caractère plus directement documentaire que ne l'était celle de Smithson.

/41 « Un constat qui revenait souvent lors de nos entretiens : celui d'avoir eu une situation, une identité, de les avoir perdues et de se retrouver à la case départ », Till Roeskens, extrait de l'introduction au *plan de situation #1*. « Pour visualiser l'endroit où nous étions, je m'étais procuré un plan détaillé au service du cadastre. En bas du document était écrit : Plan de situation 1 : 1000. [...] Ce mot situation m'a alors paru très mystérieux. J'ai voulu consacrer ma vie à mieux le comprendre. ».

Till Roeskens, *À propos de certains points dans l'espace*, op. cit.

/42 Ce projet en prolonge en quelque sorte un autre, *Croisée des chemins*, réalisé en 2003 avec Marion Turbat dans un centre d'hébergement situé dans la rue où se trouvent les Arts Déco à Strasbourg. À la suite de cette expérience, Till Roeskens prend contact avec la Sonacotra et obtient autorisation et financement pour réaliser son premier *Plan de situation* à Kibitznau en banlieue de Strasbourg.

/43 Till Roeskens, *Plan de situation #1*, extrait de la conférence.



Ci-contre
Till Roeskens, *Plan de situation #1: case départ*.
Récitation-projection,
Sonacotra Kibitzenau
(extraits), Strasbourg,
2005.

La « curiosité pour le monde [de l'autre] et un plaisir aussi à [se] déguiser, dans un sens, à [se] glisser dans un personnage » l'ont mené sur cette voie qu'il n'a cessé à ce jour d'explorer. « C'est en effet du monde dont je voudrais vous parler. Ce sera assez long/44. ». Mais si la parole des autres s'incarne dans la sienne, si elle fait œuvre autant que ses écrits, si son dernier plan de situation en cours de réalisation (*Plan de situation #7, Consolat – Mirabeau*) repose sur elle seule, les livres n'ont pas pour autant disparu des projets de Till Roeskens. Leur contenu dépasse largement le seul cadre performatif: véritables enquêtes de terrain, strates de sens (promenade graphique, géographie sociale et politique), plongées en profondeur dans un lieu où l'artiste est resté et souvent revenu.

Là, des lignes tracées, là le trajet de l'artiste, celui d'autres gens, ici la parole retranscrite, la sienne, celle d'autres, l'image imprimée, la photographie, l'absence de mots, la pléthore de mots, un document d'urbanisme, une carte, une définition, l'imbrication de données dessinées, dites, imprimées, construisent un territoire, affirment une voi(e)x, une pensée qui mène bien au-delà du topographique. « [...] difficile de distinguer territoire de paysage... Le mot territoire m'est plus proche dans ce qu'il implique de rattachement des êtres à la terre et de conflits qui en découlent. Le mot territoire renvoie pour moi à une pratique du pays. Le paysage, ça peut être plus extérieur, plus de l'ordre d'une simple contemplation ». On ne contemple pas un territoire, on s'y inscrit, on le conquiert, on le marque. Un paysage, si on peut le faire sien, participe toujours d'une manière ou d'une autre à l'ordre du décoratif. Il y a une forme de mise à distance inhérente au paysage qui s'applique beaucoup plus difficilement au territoire. « Un paysage, on peut y entrer, mais il se reforme plus loin. J'ai l'impression que le paysage c'est ce qui est devant nous et le territoire ce qui est sous nos pieds. ».

On quitte un peu Robert Smithson, on s'aventure dans l'univers de Fernand Deligny/45, on passe des frontières où l'inconscient ouvre le poétique au politique. Faire parler les gens de leurs trajets dans l'espace et le temps, en France comme en Palestine, n'est pas anodin. Lire ou entendre un témoignage de SDF (comme dans *Croisée des chemins* ou *Plan de situation #1*), voir une main qui dessine la trace de lieux qui ne sont plus, soutenue par la voix qui dit l'absence (vidéocartographie *Aïda, Palestine*, 2008-2009) ne peut pas être perçu comme un simple énoncé factuel.

Comme chez Robert Smithson ou Dennis Oppenheim, et contrairement à Richard Long ou Hamish Fulton, il y a toujours chez Till Roeskens ce moment d'émergence d'une question plus intellectuelle, de portée plus politique ou plus collective. Ce que très humblement il

/44 Till Roeskens, *Plan de situation #2 : Sélestat* (2005-2006), extrait de la conférence.

/45 « Voilà un cas d'une filiation inconsciente dont je me souviens : quand j'ai fait *Croisée des chemins*, mon professeur m'a dit "tu connais Deligny ? les lignes d'erre ?" et j'ai dit non. Depuis, je les connais. Les films, les dessins aussi. ».

/46 « Je suis arrivé la première fois en Palestine parce que j'avais envie de vivre dans le désert un certain temps... enfin, je suis arrivé en Israël comme ça... c'est aussi une histoire de famille... les désirs qui m'ont mené là-bas étaient purement romantiques et individuels... après j'ai été remué par les réalités. L'intention première d'un film comme *Aïda Palestine* n'est pas de protester ou de militer mais d'apprendre, parce que les gens qui vivent dans des situations géographiques aussi folles ont une expérience très singulière de l'espace et c'est une expérience qui m'intéresse. Je pense que cela fait aussi la force du film, ce ne sont pas les pauvres victimes sur lesquelles on pleure mais bien des gens qui ont une expérience à transmettre. ».

/47 Extrait de la conférence *Plan de situation #1: case départ*.

décrit comme la démarche d'un « solitaire qui a eu besoin d'aller vers les autres » : « Quand tu arrives chez les autres, tu vois que tout ne va pas forcément bien chez eux, et tu racontes ça. [...] un travail politique est un travail porté par un désir de transformation. Je n'ai pas beaucoup théorisé cela, mais quelque part ce désir doit exister en moi ». Ce que semble dire Till Roeskens, c'est que chez lui le politique surgit de ce rapport à l'autre, du contact direct au territoire, comme s'il le surprenait presque/**46**. Mais l'on n'exhume pas innocemment tel ou tel document, on n'insiste pas par hasard sur telle parole donnée. « Disons que la France a un assez grave problème politique et avec le temps, ça s'aggrave. Je pense que d'ici quelques années, ça va exploser/**47**... ». En fin de compte, dans de telles pratiques artistiques, le politique ne surgit-il pas toujours du poétique ?

« Le politique, c'est juste un truc sur lequel tu butes forcément en allant voir. Mais les seules choses que j'ai faites avec une intention politique de prime abord sont artistiquement très fragiles : une performance à la porte d'Aix sur la propriété (*De la propriété*, 2008), une conférence sur l'argent (*Libérer l'argent*, 2009). Des choses relativement récentes où je me suis dit "j'ai envie de raconter ça et si ce n'est pas de l'art ce n'est pas grave". Ces choses m'intéressent mais sont peut-être plus extérieures à moi, je ne les ai pas encore entièrement fait miennes. ».

Faire siens une voie, un chemin, une pensée... parcours aléatoire, pratique combinatoire... approche sensible du vivant, au quotidien rester ouvert à ce qui surgit/se dit, en quête continue de ce qui se construit/détruit du monde où l'on vit... un processus artistique de longue haleine...

« Deligny, au début du *Moindre geste*, dit "cet enfant est porteur d'une parole dont je peux certifier que ce n'est pas la mienne, est-ce que c'est la sienne pour autant ?", est-ce que la parole doit toujours appartenir à quelqu'un ? Je ne crois pas. [...] [travailler avec la parole des autres] c'est une sorte de relais, de transmission. C'est ce qui me plaît beaucoup dans le rôle du conteur : porteur d'une parole qui vient d'ailleurs, qu'on fait avancer plus loin, qui ne nous appartient pas. ». Peut-être est-ce seulement à partir de ce moment là que la parole/œuvre peut réellement s'adresser à l'autre, reprise par quelqu'un qui s'exprimerait en son nom, à travers elle, porter plus loin. Ce qu'à mon tour j'ai tenté ici.

Anne-Françoise Penders